













REMBRANDT



1606-1669

REMBRANDT

QUATORZE PLANCHES EN COULEURS
ACCOMPAGNÉES DE NOTICES ET
PRÉCÉDÉES D'UNE BIOGRAPHIE DU MAITRE

PAR

Adrien MOUREAU

SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE AU CABINET DES ESTAMPES

Rembrandt f 1633

PARIS
H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

REMBRANDT

(1606-1669)

C'ÉTAIT une cité active et florissante que la ville de Leyde au début du XVIIe siècle. Victorieuse des Espagnols après un siège héroïque, elle a consacré toutes ses énergies aux arts de la paix ; déjà elle peut s'enorgueillir de l'industrie de ses habitants, de la prospérité croissante de son commerce, du luxe de ses édifices ; mais son principal titre de gloire est d'avoir vu naître Rembrandt.

L'enfant qui devait se réveler comme le plus génial peintre des Provinces Unies et le roi de l'eau-forte vint au monde le 15 juillet 1606, dans une maison située en face des remparts, tout près de la Porte-Blanche. En même temps que cette maison, son père Harmen Gerritzoon Van Ryn possédait depuis 1589, de l'autre côté de la ruelle de l'abreuvoir, un moulin construit au bord du Rhin, d'où ce nom de Van Ryn que son fils devait immortaliser.

Lorsqu'il baptise ce dernier garçon, cet Harmen a quarante ans ; sa femme, Neeltgen Van Suydbrouck en a trente-cinq. Le ménage vit à l'aise, possède outre le moulin plusieurs immeubles et un jardin ; ce sont de ces bourgeois laborieux qui constituent la force de la jeune République Batave, des protestants zélés aux mœurs simples et austères, qui inspirent de bonne heure à leur lignée le respect et l'amour de la Bible.

Le fils aîné, Adrien, âgé de seize ans environ, exercera comme son père le métier de meunier ; les autres se nomment Gerrit, Machtelt, Cornelis, Wilhem, qui fait son apprentissage de garçon boulanger ; mais, pour Rembrandt, ses parents ont conçu des ambitions plus hautes. La jeune Université de Leyde, fondée en 1575 par Guillaume le Taciturne, est déjà renommée pour l'érudition de ses maîtres et le nombre de ses étudiants. Pourquoi l'enfant n'y entrerait-il point, « afin, nous dit Orlers, de servir par sa science la ville et la République » ?

En attendant, il s'agit de lui enseigner le latin. Mais, écolier peu zélé, il ne fait guère de progrès sous la férule du magister et, se sentant attiré vers les arts du dessin par une impérieuse vocation, il obtient en 1620 d'en-

trer chez Jacob van Swanenburch; puis, au bout de trois ans, lorsqu'il est débrouillé, il fréquente pendant six mois, à Amsterdam, l'atelier de Pierre Lastmann, avec lequel il conservera toujours des relations d'amitié. Du reste, qu'il s'agisse de Swanenburch, peintre formé en Italie et fort estimé à Leyde, ou de P. Lastmann, un autre Flamand italianisant, qui s'était passionné pour les violents effets du Caravaggio et avait subi à Rome l'influence d'Elsheimer, les maîtres de Rembrandt seraient de nos jours à peu près oubliés sans le souvenir de leur glorieux élève.

Pour un adolescent moins richement doué, c'eût été follement téméraire que de prétendre se passer de guide ; mais Rembrandt ne présumait pas trop de ses propres forces en voulant, dès sa dix-septième année, travailler à sa guise. Peu pressé de produire, il va, dans son labeur opiniâtre et sa complète indépendance, prendre conscience de lui-même et, dès lors, sa vie malgré des alternatives de succès et de revers, en dépit des chagrins domestiques et des embarras financiers qui ne lui seront pas épargnés, se déroulera jusqu'à la fin dans son caractère de magnifique unité. Quoique curieux, il ne se laissera pas entraîner par le désir des voyages; ni le prestige des grands Italiens, ni la gloire retentissante de Rubens, son aîné de trente ans, ne lui feront quitter le pays natal. Il préférera vivre dans l'éblouissement de ses rêves, explorant chaque jour plus profondément le monde inconnu plein d'ombres et de mystère, né de sa pensée.

Ce n'est certes pas en un jour qu'il a réussi à dégager ainsi sa personnalité.

Dans ses premiers tableaux, dont les plus anciens qui nous soient parvenus portent les dates de 1627 et de 1628, l'on ne trouve encore qu'œuvres d'écolier. Ces peintures de petites dimensions représentent des épisodes empruntés aux deux Testaments ; traitées dans des gammes brunes auxquelles les tons locaux sont subordonnés, d'une matière assez mince dans les ombres avec de gras empâtements dans les lumières, elles trahissent, en même temps que la dépendance absolue de l'auteur vis-à-vis du modèle, d'indéniables influences de Swanenburch et de Lastmann. Bien plus, l'exemple de son dernier maître l'encourage à rechercher déjà l'émotion intime dans les sujets bibliques qu'il interprétera bientôt de façon à la fois si humaine et si profondément pathétique.

D'autre part, tandis qu'il s'attache à l'expression de la vie intérieure, il se fortifie dans des travaux désintéressés et scrute de plus en plus la

nature, en étudiant sans cesse soit les jeux de lumière, soit l'expression des sentiments les plus fugitifs sur son propre visage et sur les figures de ceux qui l'entourent. C'est ainsi qu'il commence la série de ces portraits, aussi intéressants pour le peintre que pour le psychologue ou l'historien d'art ; c'est ainsi qu'il fait sans cesse poser son père, sa mère, sa jeune sœur Lisbeth; tantôt poursuivant la ressemblance, tantôt exécutant, d'après eux, des têtes de fantaisie avec des ajustements ou des effets d'éclairage diversifiés à l'infini. Cependant, en choisissant ainsi ses proches pour modèles, il n'obéit pas seulement à des raisons de commodité ou d'économie, il cède aussi à une sorte d'instinct familial, heureux de pénétrer davantage dans leur intimité et d'analyser leur âme en même temps que leurs traits. C'est ainsi que l'honnête meunier qu'était Harmen Van Ryn apparaît, plus d'une fois, portant un hausse-col d'acier ou un béret à plume dont son fils vient de l'affubler. Parfois il est représenté endormi au coin de l'âtre, ou bien il est coiffé d'un haut turban et devient le *Juif Philon*. Plus nombreuses encore sont les images de la mère de Rembrandt, et c'est à elle que l'aquafortiste consacre, en 1628, les prémices de son nouveau talent, si bien que nous pouvons suivre, avec les progrès du peintre et du graveur, les progrès des ans sur ce visage de vénérable aïeule. Soit qu'il nous la montre la tête recouverte d'un voile ou d'un capuchon noir, vêtue d'un manteau fourré et assise dans son fauteuil ; soit qu'il la représente en train de lire la *Bible* ou même surprise par le sommeil ; soit qu'il en fasse une *Prophétesse Anne*, partout nous retrouvons cette même physionomie sereine et sérieuse, avec ce front qui garde, en dépit de rides toujours plus profondes, ses contours harmonieux et pleins. Il semble même qu'en 1639, lors d'un séjour à Leyde, Rembrandt ait voulu immortaliser les traits que la mort devait bientôt après lui dérober, et c'est à cette suprême rencontre entre le peintre et sa mère que nous devons l'admirable portrait du Musée de Vienne, dans lequel Neeltgen, presque septuagénaire, est représentée les deux mains appuyées sur ses béquilles. Rarement la piété d'un fils a su exprimer sur la toile, avec un respect aussi attendri, la majesté et la caducité de la vieillesse.

Cependant la vogue vint pour ainsi dire chercher dans sa retraite ce solitaire qui la courtisait si peu. Tandis que sa réputation d'habile peintre de portraits était chaque jour consacrée par de nouveaux témoignages, ses compositions peintes ou gravées charmaient par leur nouveauté ceux-là mêmes qui n'en pouvaient comprendre le sens profond ; enfin le

succès d'un tableau vendu cent florins à un amateur de La Haye l'aurait, au dire de ses biographes, déterminé à quitter sa ville natale pour aller chercher fortune dans un centre plus important, et, vers la fin de 1631, il se fixe à Amsterdam, résidence qu'il ne devait plus quitter qu'à de rares intervalles afin de revoir sa famille.

De fait, Amsterdam, que l'on appelait la Venise du Nord, était devenue la véritable capitale de la Hollande, et l'intensité de la vie publique s'y manifestait également dans les arts. Rembrandt y retrouvait là son maître Lastmann avec plusieurs condisciples, qu'il avait déjà surpassés.

A la vérité, il n'eut guère le loisir de regretter Leyde, car les commandes de portraits ne se firent pas attendre, et, bientôt, il compta, parmi ses clients, non seulement de riches bourgeois, mais encore des modèles d'une certaine notoriété, tels que le calligraphe Coppenol, dont il restera l'ami, ou Maurice Huygens. Du reste, les travaux dont il s'acquitta durant cette période, sans avoir encore cette largeur d'exécution et cette suprême liberté de sa grande manière, sont déjà, dans leur facture très précise et très consciencieuse, des œuvres excellentes.

Bref, à vingt-cinq ans, ce nouveau venu s'était acquis une telle considération que le célèbre Dr Tulp, à la fois professeur, anatomiste et pharmacien, le choisit de préférence à tous ses rivaux pour peindre la *Leçon d'anatomie*, qui devait demeurer à la gilde des chirurgiens. Cette œuvre capitale, que la gravure a popularisée et qui marque, dans la carrière de Rembrandt, la fin d'une étape et l'apogée de sa première manière, est demeurée jusqu'en 1828 dans le Théatre anatomique d'Amsterdam, pour lequel elle avait été peinte; c'est alors seulement qu'on l'a transférée au Musée de La Haye, où elle s'impose toujours à l'admiration.

En revanche, ce commentateur pénétrant des textes sacrés, cet interprète vraiment magistral de la figure humaine échoue complètement lorsqu'il lui prend fantaisie d'aborder les sujets mythologiques. Encore serait-ce peu s'il marquait seulement envers les habitants de l'Olympe une désinvolture voisine de l'irrévérence; mais les compositions bizarres ou confuses qu'il leur consacre ne se distinguent guère que par une absence particulièrement choquante de distinction et de noblesse.

L'on comprend que Rembrandt, malgré sa prodigieuse activité, n'eût pu suffire à cette incessante production, s'il n'avait eu recours à divers collaborateurs. Déjà, à Leyde, il s'était entouré de plusieurs élèves, dont le plus célèbre est Gérard Dow, et il avait confié à Lievens le soin de reproduire

à l'eau-forte quelques-uns de ses tableaux, aujourd'hui disparus. De même, à peine installé à Amsterdam, dans le quartier ouest de la ville, il s'empresse d'ouvrir un atelier dans lequel chaque étudiant a sa loge et travaille séparément. De cette façon, non toutefois sans exiger en échange de ses conseils une redevance assez élevée, il modifie son enseignement selon le goût de ses disciples, leur mettant en main la pointe ou le pinceau, leur faisant préparer ses travaux, copier ses toiles à mesure qu'il les exécute, ou interpréter par la gravure un certain nombre de ses compositions. Ainsi s'explique la quantité d'œuvres peintes ou gravées longtemps attribuées au Maître, œuvres dont la plupart sont nées directement de son inspiration, ont été achevées sous ses yeux, peut-être même retouchées de sa main, mais dont une critique plus sévère lui refuse aujourd'hui la véritable paternité. Il serait injuste de ne pas nommer tout au moins, parmi de nombreux oubliés, les principaux de ces satellites évoluant autour de l'astre dont les rayons les éclipsent, mais qui, envisagés séparément, brilleraient encore d'un certain éclat. Ce sont, en suivant l'ordre chronologique, Van Uliet, qui s'occupa surtout d'eau-forte; Govaert Flinck et Ferdinand Bol, tous deux peintres et graveurs; puis Van Victor, Van Eeckout, Philippe de Konninck et enfin les Van Hoogstraaten. Tous, en vivant dans la familiarité de Rembrandt, reflètent naturellement ses idées et se sont plus ou moins habilement approprié ses procédés.

Bref, comme professeur non moins que comme artiste, ce fils de meunier s'était, en moins de deux ans de séjour à Amsterdam, acquis une situation assez avantageuse pour qu'il pût, sans trop de forfanterie, aspirer à la main d'une orpheline, fille d'un juriste distingué, richement dotée, et dont plusieurs parents déjà appartenaient au monde des arts. A vrai dire, les motifs d'intérêt eurent moins de part dans son choix qu'une inclination mutuelle, et le mariage fut célébré le 22 juin 1634, après un an de fiançailles. Toutefois, chez ce peintre épris avant tout de son art, le travail marche de pair avec l'amour, et, dès lors, Saskia Van Uylenburgh remplacera Lisbeth Van Ryn, le seul modèle qui, sans offrir le caractère de la beauté classique, apparaît exceptionnellement dans l'œuvre de Rembrandt avec l'attrait de la fraîcheur et de la jeunesse ; en outre, ces images soit de la fiancée, soit de l'épousée, images dont nous examinerons quelques-unes de plus près, sont toujours traitées avec une attention et une tendresse particulières. Ce que fut, en effet, Mona Lisa pour Léonard, Lucrezia del Fede pour Andrea del Sarto, Violante pour le Titien, la jeune Fri-

sonne le deviendra pour l'artiste hollandais, qui possédait, au plus haut point, un instinct transmis par les ancêtres, c'est-à-dire l'instinct du foyer. Saskia ne se prête pas seulement aux fantaisies du peintre avec une joie presque enfantine, elle apparaît aussi comme la petite Muse inspiratrice et le bon génie de son nouveau logis. Ce logis de la Breedstraat, volontiers l'on se le figure comme l'un de ces réduits de sombres philosophes dont nul bruit n'interrompt les longues rêveries, ou mieux encore comme un intérieur bizarre tenant de l'atelier du peintre et de l'officine de l'alchimiste, encombré d'objets hétéroclites, de hardes, d'orfèvreries auxquelles quelque rayon de jour accroche en passant des perles de lumière. Simple pour lui-même, Rembrandt aime à reposer ses yeux sur les brocarts, les velours et les bijoux, comme le prouve un témoignage irrécusable de ses revers et de ses goûts, c'est-à-dire l'inventaire dressé en 1656 à la requête de ses créanciers ; il résulte de ce document qu'il avait entassé chez lui une quantité d'objets d'art et de curiosités, s'intéressant dans son large éclectisme soit à des estampes de Mantegna ou de Marc Antoine, soit à des minéraux précieux ou à de rares coquillages. Aussi, lorsqu'il quitte son chevalet, va-t-il souvent flaner chez les brocanteurs, s'arrêtant parfois en route devant les boutiques où l'on achète de fines batistes, des dentelles ou des parures. Le luxe dont il entoure Saskia fait même murmurer ses proches, si bien qu'un peu plus tard nous le verrons s'émouvoir de certaines insinuations. Il refuse à qui que ce soit le droit de critiquer ses dépenses, se déclare richement pourvu de biens, et ne va-t-il point jusqu'à poursuivre comme diffamateurs les fâcheux qui avaient émis des doutes sur la prospérité de ses affaires ?

Du reste Saskia gardera jusqu'à la fin l'affection de son mari. Le 15 décembre 1535, l'on baptise leur premier enfant, qui reçoit en souvenir de son aïeul maternel le prénom de Rumbertus ; ils en auront encore trois autres, dont le dernier, Titus, survivra seul à sa mère.

Vers 1640, Rembrandt fixa sa demeure dans une maison qu'il venait d'acheter dans la grande rue des Juifs. Ce fut pour lui une nouvelle occasion de fréquenter les marchands d'antiquités et aussi les rabbins. Avec ceux-ci il se plaît à parler de la Bible, utilise leurs traits accentués, leurs lévites et leurs turbans pour les figures de ses patriarches et reproduit volontiers dans ses eaux-fortes les intérieurs et les cérémonies des synagogues.

De temps en temps, un voyage à Leyde interrompt la laborieuse uniformité de sa vie. Harmen Van Ryn est mort en 1632, mais sa veuve

habite toujours la maison familiale avec sa fille cadette Lisbeth, non loin des deux aînés définitivement établis, l'un comme meunier, l'autre comme boulanger. Le souvenir de ces affectueuses rencontres entre la vieille Neeltgen et son glorieux enfant subsiste d'ailleurs dans plusieurs magnifiques portraits : celui de l'Ermitage, peint en 1638, où il l'a représentée lisant la Bible ; celui du Musée de Vienne, daté de l'année suivante, et dont nous avons précédemment parlé. En 1640, lorsqu'il a perdu cette mère vénérée, Rembrandt revient encore à Leyde pour régler ses affaires ; pressé d'en finir, il accepte un arrangement désavantageux et se contente pour sa part d'héritage d'une somme de 10 000 florins. Ce désintéressement dénote-t-il un avare, et n'est-ce point l'instant de justifier l'artiste d'une grossière calomnie, trop longtemps accréditée sur son compte ? On l'a représenté en effet comme un thésauriseur ou même comme un maniaque, que la vue d'une pièce d'or hypnotisait. L'on pourrait, au contraire, lui reprocher plus justement ses prodigalités et son imprévoyance. Si ce grand enfant s'est montré parfois cupide, c'est qu'il avait maints caprices à satisfaire ; s'il a aimé l'or, c'est seulement pour le faire ruisseler de sa palette, c'est surtout pour en rendre avec toute la magie de son talent les chatoyantes couleurs et les fauves reflets.

Déjà frappé dans son affection filiale, Rembrandt devait être bientôt après éprouvé par un deuil plus douloureux encore et plus prématuré.

Le 21 septembre 1641, Saskia avait donné le jour à un quatrième enfant, que l'on nomma Titus ; mais la jeune femme, qui paraît toujours avoir été de santé délicate, ne se remit sans doute jamais à la suite de ses couches. Toujours est-il que le 5 juin 1642 elle mandait un notaire pour lui dicter ses dernières volontés, conservant encore quelque espoir de guérison, puisqu'elle prévoyait dans son testament le cas où d'autres enfants pourraient lui survenir. Du reste, fidèle jusque dans la mort à son affection pour son mari, elle l'instituait son légataire, lui attribuant la jouissance en usufruit de 41 000 florins, sauf le cas de remariage, et à charge par lui d'élever, de doter et d'établir Titus. Ces précautions n'étaient point vaines, puisque, moins de quinze jours après, le 5 juin, Rembrandt conduisait à la vieille église le cercueil de sa femme.

Prodigieuse puissance de ce tempérament ! Cette période, marquée pour Rembrandt par les joies d'une paternité nouvelle, puis par la maladie et la mort de Saskia, demeure l'une des plus fécondes de sa carrière. Qu'il suffise de rappeler, entre tant d'autres travaux, que la *Ronde de Nuit*,

l'œuvre la plus importante, sinon la plus accomplie, du maître et le superbe *Portrait d'Élisabeth Bas* portent l'un et l'autre ce millésime de 1642. Il semble même que, frappé en plein cœur, il n'ait trouvé dans sa souffrance qu'un nouveau stimulant pour vibrer plus profondément et produire avec plus d'abondance.

Cependant la disparition de sa compagne le laissait désemparé, désarmé contre la solitude, chargé de veiller sur la vie d'un enfant de quelques mois. Ce fut tout d'abord la nourrice de Titus qui tint sa maison. Cette femme, sœur d'un marin du port d'Amsterdam, eut tout au moins le mérite de s'attacher tendrement au frêle orphelin qui lui était confié; même séparée de lui, elle lui conservera toute son affection et, dans la suite, en fera son héritier. Cependant cette robuste commère, dont Rembrandt nous a laissé un superbe dessin, était d'humeur difficile, et, sept ans plus tard, le peintre ne craignit pas de recourir à l'autorité de justice pour la mettre à la porte. C'est même dans une déposition du 1er octobre 1649, relative à ces regrettables démêlés, que l'on relève, pour la première fois, le nom d'Hendrickie Stoffels, une nouvelle servante alors agée de vingt-trois ans. Dès lors apparaîtra fréquemment dans les toiles de Rembrandt un type féminin plus accentué que ceux de Lisbeth et de Saskia, bien qu'encore un peu vulgaire. Cette physionomie si vivante, qui respire l'intelligence et l'énergie, nous la retrouvons dans le magnifique portrait du Louvre peint en 1652, dans plusieurs sujets d'histoire biblique et en dernier lieu dans ce groupe de *Vénus et l'Amour* daté de 1662. Cette fois Hendrickie, devenue une matrone que l'embonpoint et les années ont alourdie, tient sa fille entre ses bras. Du reste, une telle liaison ne fut point sans provoquer du scandale; si bien que, le 23 juillet 1654, la servante-maîtresse comparaissait devant le consistoire de son Église et, après une sévère réprimande, était retranchée de la Communion. La coupable ne pouvait guère nier, car trois mois après elle donnait le jour à une fille qui fut nommée Cornélia et que, dans la suite, Rembrandt devait reconnaître. Tout au moins Hendrickie eût-elle mérité d'être élevée au rang de femme légitime, tant elle confondit, dans un même dévoûment l'enfant de Saskia et le sien, tant elle montra de décision et de vaillance en face des soucis qui allaient empoisonner l'existence de son maître. Compagne obstinément fidèle des mauvais jours, nous la verrons tenir tête aux créanciers, et, bien qu'illettrée au point de ne savoir même pas signer son nom, elle imaginera des expédients qui permettront à Rembrandt de vieillir dans une tranquillité relative.

Depuis assez longtemps déjà, les affaires du peintre périclitaient. En vain il avait réalisé de gros gains soit avec les redevances de ses élèves, soit avec le prix de ses tableaux et de ses eaux-fortes; harcelé peut-être par les demandes d'argent des siens eux-mêmes fort gênés à Leyde, maladroitement tracassé par les parents de Titus, il s'était mis à emprunter. Dès 1653, sa maison est grevée d'hypothèques, et trois ans plus tard, le 17 mai 1656, en même temps qu'il reconnaît Cornélia, il fait passer sur la tête de Titus, alors âgé de quinze ans, la maison de la Breedstraat et le terrain y attenant. De là, l'interminable procès intenté par les créanciers pour réclamer la priorité de leurs créances, procès qui devait, dix années durant, livrer le plus inexpérimenté des plaignants à la merci des procureurs. Déjà, nous avons parlé du très minutieux inventaire dressé, le 26 juillet 1656, à la suite de la déclaration de faillite; puis les ventes se succèdent dans de déplorables conditions, d'abord à la fin de 1657, puis en septembre 1658, pour les estampes et les dessins qui avaient été réservés. Entre temps, la maison avait été adjugée pour 11 218 florins et, en ajoutant à cette somme les 5 000 florins, prix des collections qui valaient au moins le quadruple, l'on ne parvient même pas à combler la moitié du déficit. Ainsi figurons-nous le malheureux Rembrandt dépouillé de tout et chassé de sa maison, en février 1658. Il s'est réfugié à l'auberge de la « Couronne Impériale », sur la Calverstraat, et, de la chambre qu'il occupe, il perçoit le bruit des enchères et assiste impuissant à la dispersion des objets familiers témoins de ses jours d'opulence et de son bonheur passé. Hendrickie, Cornélia et Titus partagent sa détresse actuelle ; encore ce dernier n'est-il qu'un frêle adolescent, au teint trop pâle, aux regards trop ardents, Titus qui ne fera jamais qu'un peintre sans talent, et dont l'inquiétante beauté semble déjà pronostiquer la mort prématurée.

Un autre que Rembrandt eût, sans doute, perdu tout courage ; mais Rembrandt gardait sa palette, et vraiment l'on demeure stupéfait en constatant qu'au milieu de ses revers et des préoccupations les plus lancinantes sa production artistique s'est à peine ralentie. En effet, de 1656 sont datées des œuvres capitales, telles que la *Prédication de Saint Jean-Baptiste*, *Jacob bénissant les enfants de Joseph* et *Une leçon d'anatomie du Dr Deymam*, peinte comme pendant à la leçon de Tulp pour la gilde des chirurgiens. En 1657, nous trouvons une superbe *Adoration des Mages* et *Joseph accusé par la femme de Putiphar;* en 1658, plusieurs figures de l'Homme-Dieu, sans parler

de nombreux portraits soit de modèles étrangers, soit de ses proches et de lui-même.

Tandis que Rembrandt continuait à connaître la joie de peindre, Hendrickie ne perdait point sa présence d'esprit et s'ingéniait pour assurer la subsistance de son entourage. C'est elle qui, en 1660, eut l'idée de former avec Titus et Rembrandt une société pour un commerce d'objets d'art, de tableaux et de gravures. Aux termes de cette convention, le maître fournissait son travail et abandonnait tout ce qu'il pouvait posséder dans l'avenir. En revanche, il était hébergé et recevait une rente de mille sept cent cinquante florins, que lui payaient les deux autres contractants. Grâce à cette combinaison, dont la dureté des temps compromit sans doute le résultat, Rembrandt put s'installer, en 1661, dans un calme quartier de petits bourgeois, le Rozengracht, ou canal des roses, situé à une autre extrémité d'Amsterdam. C'est dans ce nouvel atelier, qu'il devait encore quitter trois ans après, pour revenir mourir par la suite sur le Rozengracht, qu'il acheva ses fameux *Syndics de la Halle aux draps*. Chose digne de remarque, trois portraits de gildes ont résumé chaque période d'évolution dans la carrière de Rembrandt, mais combien la prodigieuse peinture qui demeure le type accompli de sa troisième manière laisse loin derrière elle la *Leçon d'anatomie* et la *Ronde de Nuit!* Ici, plus d'hésitations ni d'incertitudes comme dans la première de ses œuvres, plus de fracas ni d'outrances comme dans la *Sortie des Arquebusiers*, mais une force en pleine possession d'elle-même, qui s'affirme avec un souverain prestige dans le plus admirable métier. Bref, c'est un chef-d'œuvre absolu et peut-être l'une des toiles qu'il faudrait, avec cinq ou six autres du maître, enfermer dans l'arche sainte, s'il s'agissait de sauver d'un nouveau déluge les plus belles productions du génie humain.

Cependant, à partir de ce moment, la source, sans se tarir, devient moins abondante ; toutefois, le grand homme n'aura pas la peine de se survivre, et ses dernières œuvres, loin de trahir la décadence ou la sénilité, se distingueront, au contraire, par la splendeur inusitée du coloris et la fougue de l'exécution. Entre temps, il continue à se prendre pour modèle, étudiant sur ses propres traits, avec son habituelle sincérité, les inéluctables progrès de la vieillesse. Mais, ô surprise ! l'une de ses dernières images, très crânement peinte à l'âge de cinquante-huit ans, nous le montrera riant aux éclats. A-t-il à ce point oublié les tristesses qui ont creusé sur sa face de lion vieilli des rides si profondes ou, devançant Figaro, rit-il ainsi pour ne pas pleurer ?

Cependant sa situation était devenue un peu moins précaire, et Rembrandt semblait pouvoir sur le tard se refaire une existence, si de nouveaux chagrins domestiques ne l'avaient assailli. Nous voulons parler de la mort d'Hendrickie, survenue en 1664, et de celle bien autrement prématurée de Titus, qui devait suivre à quelque intervalle. En 1665, après dix ans de procédure, celui-ci avait eu gain de cause, obtenant la priorité sur les créanciers de son père; en juin de la même année, il demande sa majorité et se fait émanciper, se marie à l'âge de vingt-six ans avec une de ses cousines maternelles, Marguerite Vanloo; enfin meurt quelques mois plus tard, en septembre 1668. Quant à Rembrandt, encore moins chargé d'années que de peines et de travaux, après avoir fermé les yeux de son dernier enfant, on le voit encore assister au baptême d'une fille posthume de Titus, que l'on nomme Tatia; puis l'on trouve sur le registre mortuaire de la Westerkerk cette simple mention de ses funérailles : « Mardi 8 octobre 1669. — Rembrandt Van Rijn peintre, sur le Roozegraft vis-à-vis le Doolof, laisse deux enfants. » Un chiffre indique que les frais pour creuser la fosse et sonner le glas montèrent à quinze florins. Immédiatement au-dessous, une annotation ajoutée dans la suite, le 16 décembre 1674, parle d'une veuve du peintre, Catarina Van Wijck; mais on ignore à quelle date fut célébré ce second mariage.

Ainsi, tandis qu'Anvers avait fait à Rubens des funérailles royales, tandis que Lievens, Flinck et d'autres praticiens de second ordre vivaient dans l'opulence, Amsterdam laissait s'éteindre, dans la gêne et l'obscurité, le peintre extraordinaire dont la gloire, depuis trois cents ans, n'a fait que grandir.

Esprit libre et bizarre, trop indépendant pour se soucier de l'opinion publique, trop original pour être apprécié de ses contemporains à sa juste valeur, il déconcerte encore par ses contrastes; se rapprochant, par certains côtés, de Shakespeare, cette autre magnifique incarnation du génie du Nord, il mêle, comme le dramaturge anglais, le rire et les larmes, se montre, tour à tour, brutal et délicat, subtil et profond, ne craint pas de paraître trivial, touche souvent au sublime et demeure toujours humain. Passionnément épris de la vie, il l'étudie sous toutes ses formes; rien ne le rebute dans la nature, mais il ennoblit tout dans la magie de sa lumière ou le mystère de son clair-obscur. C'est ainsi qu'il transfigure les taudis dont il anime le pittoresque désordre et les formes qu'il y évoque. Sans doute, les personnages qu'il met en scène avec leurs

traits parfois grossiers, leurs dos voûtés, leurs membres lourds, ressemblent assez aux magots qui offusquaient la vue de Louis XIV; mais jamais rien de forcé dans leur attitude, rien de faux ni de théâtral dans leur geste. En effet, s'il se montre indifférent à la beauté de la ligne et à la noblesse purement plastique des types; il sait, comme pas un, saisir et fixer toutes les nuances des sentiments de l'âme, et nul ne l'a surpassé comme peintre de la vie intérieure et de l'expression morale. Bref, l'on ne saurait lui contester, non plus qu'à un Léonard ou à un Michel-Ange, ce don mystérieux réparti à de rares élus et qui se diversifie dans ses manifestations extérieures, selon les peuples et les races, c'est-à-dire le génie. Telle est même l'élévation de pensée qui se fait jour à travers certaines conceptions de Rembrandt, traduites par le pinceau, la pointe, ou le crayon, qu'il faut un certain effort pour en analyser les procédés et en admirer, comme il convient, l'absolue maîtrise. Ainsi malheur à qui contemplerait d'un œil indifférent le *Christ à Emmaüs*, ou la *Pièce aux cent florins*! Malheur à qui ne serait point ému par la surhumaine beauté du Sauveur, soit que, mystérieux voyageur, il rompe le Pain devant les deux disciples émerveillés; soit qu'en un geste de bénédiction il lève sa main pâle sur les miséreux et les paralytiques groupés à ses pieds. En vérité, nul mieux que Rembrandt, en ces deux œuvres d'un art si merveilleux, n'a su donner la sensation de l'au delà, ni faire transparaître, à travers l'enveloppe mortelle, le rayonnement du Divin.

Comme nombre de ses émules en gloire, il aurait grandement à se plaindre des biographes, car pendant cent cinquante ans l'on ne s'est guère fait faute d'accumuler sur son compte les calomnies les moins fondées et les légendes les plus fantaisistes. Sans doute, le caractère chez lui demeure fort au-dessous du talent, mais si tout homme doit remplir sur terre une mission providentielle, et si la sienne fut d'être peintre, il faut reconnaître qu'il a, en dépit de ses misères individuelles et des obstacles extérieurs, admirablement rempli son rôle. Comme artiste, il semble avoir pris à tâche de se raconter lui-même, n'oubliant pas de dater et de signer ordinairement ses travaux. C'est surtout à Amsterdam et à La Haye qu'il règne en maître; cependant il n'est point de musée au monde qui ne s'enorgueillisse de posséder quelques-uns des cinq cents tableaux et plus qui lui sont attribués; il n'est point non plus de cabinet d'estampes qui ne conserve précieusement la collection de ses trois cent cinquante et quelques eaux-fortes, dans lesquelles s'affirment, avec une autorité sans

pareille, ses qualités de composition et d'analyse, sa science de la lumière, son entente de l'effet et la parfaite adaptation de ses procédés aux thèmes variés dont il s'inspire.

Certes, il serait tentant de demander certains de ses secrets à l'aquafortiste qui demeure sans rival; mais les limites imposées à cette brève notice nous permettront, tout au plus, dans les pages qui vont suivre, de parler quelque peu du peintre. Heureusement, les magnifiques chapitres de Fromentin et de nombreux travaux remontant au siècle dernier, particulièrement ceux de Burger, de Charles Blanc, de Vosmaer et de Wilhelm Bode, demeurent pour guider les amateurs curieux de pénétrer plus avant dans l'intimité du maître. Notre seul but, en traçant en traits rapides cette esquisse biographique, a été de joindre à tant d'illustres hommages notre humble tribut d'admiration et de fêter, à notre façon, le troisième centenaire de Rembrandt que son pays natal vient de célébrer, trop heureux si ces pages pouvaient inspirer à quelques lecteurs le désir de mieux connaître cette individualité puissante et ce glorieux artiste.



TABLE DES NOTICES



ORIENTAL VU DE PROFIL (1633)

Pinacothèque de Munich

De même que la place Saint-Marc au temps de la splendeur de Venise servait de lieu de rendez-vous à des négociants de pays fort lointains, de même, au XVIIe siècle, les relations commerciales amenaient à Amsterdam des échantillons des races les plus diverses. Ainsi l'on voyait débarquer sur les quais de l'Amstel des Slaves, des Russes, des Turcs, des Smyrniotes, que les Hollandais considéraient comme les véritables représentants de ces régions toujours mystérieuses du Levant.

En réalité, ces types étrangers, avec leurs traits accentués et leurs riches accoutrements aux couleurs éclatantes, étaient bien faits pour exciter la curiosité des peintres et tenter leurs pinceaux.

Dans Lucas de Leyde, l'on découvre déjà certaines recherches d'exotisme, recherches qu'ont poursuivies les artistes du XVIe siècle et, parmi leurs successeurs, Lievens a même devancé Rembrandt dans ces études de pittoresque. Du premier l'on connaît surtout le beau portrait daté de 1630 et catalogué au Musée de Berlin sous le titre fantaisiste de *Soliman.* Du second, nous devons citer le Slave de qualité ou *Turc à la canne,* superbe peinture exécutée en 1632, aujourd'hui en possession d'un collectionneur de New-York, et deux études d'Orientaux, l'un vu de face et appartenant au Musée de l'Ermitage, l'autre figuré de profil qui se trouve ci-contre reproduit.

C'est vraiment un bizarre modèle que ce vieillard à l'encolure de taureau, à la physionomie rébarbative, et dont un collier de barbe grise laisse à découvert la lèvre morose et le lourd menton. Du reste, on retrouve les caractères de ce visage encore exagérés dans une eau-forte de Lievens. Quant à ce turban formé d'écharpes de soie habilement enroulées, enrichi de perles et surmonté d'une aigrette, cette robe de soie à ramages, ce manteau de brocart d'or et d'argent et

jusqu'à ces pendants d'oreille en forme de croissant, plus d'une fois nous les reverrons dans des compositions empruntées à la Bible où à l'histoire.

Longtemps attribuée à de Coninck, cette peinture est bien de Rembrandt. D'autre part, nous verrons le maître s'intéresser jusqu'à ses vieux jours à la diversité des types humains. Après avoir ainsi représenté d'après nature les voyageurs qui à ses yeux personnifiaient l'Orient, il observera avec une égale sincérité les caractères de la race noire, soit qu'il peigne en 1634 un jeune chasseur nègre aujourd'hui au Musée Wallaçe, soit que, vers la fin de sa vie, en 1661, il brosse encore, d'après deux Africains, une vigoureuse étude visible au Musée de La Haye.







SASKIA COIFFÉE D'UN CHAPEAU ROUGE A PLUME

Galerie royale de Cassel (1633)

Jusqu'en 1632, Lisbeth Van Ryn est le seul modèle qui apporte dans l'œuvre de Rembrandt une note sinon de véritable beauté, tout au moins de jeunesse et de fraîcheur ; mais, à partir de cette date, la sœur de l'artiste va se trouver remplacée par un nouveau type féminin.

C'est ce type que l'on remarque pour la première fois dans un portrait de jeune fille appartenant à Mme Édouard André. Les traits qu'il nous offre ne sont pas sans présenter une certaine analogie avec ceux de Lisbeth ; ce profil n'est pas d'un dessin très pur, et le bas du visage s'empâtera vite ; malgré tout, l'on devine, à la richesse des parures non moins qu'à l'élégance de cette robe de soie brochée et de ce grand col de guipure, qu'il s'agit de quelque patricienne. En effet, cette jeune fille s'appelle Saskia Van Uylenburgh, et son père, un juriste distingué, prénommé Rumbertus, était bourgmestre de Leeuwarden.

Une année se passe, et nous retrouvons un nouveau portrait dont le lecteur pourra apprécier ici même la splendeur inusitée et l'exécution particulièrement soignée jusque dans ses moindres détails. Toutes les pièces du costume, ce grand chapeau de velours écarlate à plume blanche, cette robe de velours grenat laissant voir par une échancrure la chemisette de soie brodée, cette pelisse de fourrure jetée sur l'épaule gauche et ces bijoux prodigués jusqu'à profusion, forment un ensemble d'une extrême richesse et de grand goût. Les cheveux eux-mêmes frisottés et d'un blond ardent sont retenus par des chaînes d'or. Si les traits fidèlement reproduits manquent toujours un peu de régularité, l'on ne saurait contester à ce visage l'éclat du teint et un certain charme d'ingénuité. En outre l'expression a changé, le regard s'est adouci et la bouche jadis un peu pincée semble, cette fois, prête à sourire.

A vrai dire, ces luxueux vêtements conviendraient plutôt à une jeune femme qu'à une accordée ; mais, bien que l'œuvre ne porte ni signature ni date, l'auteur a pris soin de préciser très clairement l'époque où elle fut exécutée en plaçant dans la main de son amie une branche de romarin, c'est-à-dire l'emblème des fiancés.







SASKIA RIANT ⸙ ⸙ ⸙ ⸙ ⸙

⸙ **Galerie royale de Dresde (1633)** ⸙

Restée orpheline à l'âge de treize ans, Saskia passait de longs mois chez l'une de ses sœurs aînées mariée à Amsterdam, et c'est sans doute pendant l'un de ces séjours que Rembrandt fit connaissance de sa future compagne et peignit son portrait.

Bien qu'il eût, dès cette époque, acquis un certain renom et fût en état de gagner largement sa vie, cette fille noble et riche, alliée à de hauts personnages, aurait pu choisir un époux d'une origine moins obscure ; mais ils furent entraînés l'un vers l'autre par un penchant mutuel, dont il subsiste dans l'œuvre du maître plus d'un témoignage.

Ainsi nous pouvons rapprocher de la *Saskia riant* du musée de Dresde un précieux et charmant dessin à la pointe d'argent conservé au Musée de Berlin, et qui porte ces mots écrits postérieurement de la main même de l'auteur : « Dessiné d'après ma femme lorsqu'elle avait vingt et un ans, le troisième jour après nos fiançailles, le 8 juin 1833. »

Dans l'un et l'autre cas, Saskia est figurée de face et porte l'un de ces chapeaux de velours à larges bords qui ont gardé le nom de Rembrandt. Cependant le sourire esquissé dans le croquis s'épanouit dans la peinture de Dresde. Cette fois la jeune femme incline gracieusement la tête vers son mari et montre entre ses lèvres entr'ouvertes la nacre de ses dents, tandis que l'ombre portée de la coiffure s'étendant sur le front et les yeux laisse en pleine lumière le bas du visage, où se creusent plusieurs fossettes. Toujours élégante, la nouvelle épousée est vêtue d'une robe de soie bleue brochée avec des touffes de ruban aux épaules et, sur la poitrine, des aiguillettes d'or, et l'on remarque encore au-dessus d'une chemisette en batiste ce collier dont Saskia ne se sépara jamais. Du reste ces perles n'ont pas été multipliées par la fantaisie du peintre, elles sont reproduites d'après nature et proviennent vraisemblablement de l'héritage maternel de la jeune mariée.

Quant à Rembrandt, toujours épris de sa compagne, nous le verrons ne rien épargner pour flatter ses goûts et l'entourer de luxe, si bien que certains de ses proches surveilleront ses dépenses et, censeurs malintentionnés, l'accuseront quelques années plus tard d'avoir dissipé son patrimoine *en parures et en ostentation.*







PORTRAIT DE REMBRANDT AVEC UNE TOQUE ET UN FOULARD

Galerie royale de peinture de Berlin (1634)

En même temps qu'il reproduit les traits de Saskia, Rembrandt continue comme par le passé à étudier son propre visage, et, si l'on ne compte pas moins de cinquante portraits de l'artiste par lui-même depuis ses débuts jusqu'à ses dernières années, l'on en trouve seize pour la seule période de 1633-1634. A vrai dire, nombre de ces peintures, surtout des plus anciennes, ne sont guère que des études dans lesquelles le souci de la ressemblance le cède à la recherche du pittoresque ; mais, à mesure que l'auteur se sent davantage en possession de ses moyens, il analyse avec plus de soin sa physionomie, agrandit la dimension de ses panneaux et de ses toiles et se montre en même temps plus recherché dans sa mise.

A ces divers points de vue, nous pourrions citer comme des spécimens particulièrement intéressants pour l'historien comme pour l'amateur d'art les deux portraits du Louvre exécutés en 1633 et celui du Musée de Berlin, daté de l'année suivante.

Dans les deux premiers, Rembrandt porte d'élégants costumes de velours noir ; dans le second, il apparaît dans une tenue plus négligée, avec un manteau bordé de fourrures rejeté sur les épaules, un foulard bariolé autour du cou et un béret de velours qui projette de l'ombre sur le haut du visage.

Du reste, en rapprochant ces trois œuvres, l'on parvient à se faire une idée très exacte de la physionomie du peintre au moment de son mariage. Cette tête solidement construite respire la force, tandis que l'abondance des cheveux bouclés et la couleur vermeille du teint dénotent un tempérament sanguin et robuste ; les narines palpitent ; le masque aux traits arrondis serait peut-être vulgaire,

mais les lèvres que surmonte une fine moustache ébouriffée sont d'un dessin fort délicat, et, sous l'arc proéminent des sourcils, le regard brille d'une singulière intensité, regard essentiellement mobile, capable de lancer des éclairs ou de se faire caressant, regard accoutumé à scruter la lumière, à analyser sans cesse le monde visible et à étudier les formes et les couleurs jusque dans leurs variations les plus fugitives. Bref, on se trouve en présence d'une admirable organisation d'artiste, à la fois nerveuse et résistante, d'une exquise sensibilité et capable de fournir sans fatigue et sans épuisement une prodigieuse somme de travail.

Au moment précis où nous reporte ce portrait de Berlin, Rembrandt est parvenu à la plus belle période de sa vie. En fondant son foyer, il a trouvé l'indépendance avec le bonheur intime. Dès lors, n'étant plus confiné dans le fructueux métier de peintre de portraits, il pourra, comme à ses débuts, travailler selon son goût et se livrer sans contrainte aux inspirations de son génie.







REMBRANDT ET SASKIA A TABLE

Musée de Dresde (1633-1634)

Rembrandt ne s'est pas contenté de multiplier ses portraits et ceux de Saskia, il lui a plu de réunir, à diverses reprises, les deux images et de se peindre en compagnie de sa jeune femme.

C'est ainsi qu'une œuvre célèbre du Musée de Dresde nous montre le jeune couple en tête à tête devant une table chargée des apprêts d'un festin, notamment d'un superbe pâté que surmontent la tête et les ailes d'un paon. Les deux convives sont richement costumés ; même l'on aurait quelque peine à reconnaître le plus laborieux des peintres néerlandais dans ce soudard vêtu d'un pourpoint rouge à galons d'or, coiffé d'un béret de velours noir à plume blanche et tenant Saskia assise sur ses genoux. Celle-ci, frêle comme une enfant malgré ses vingt-deux ans, les yeux plus bruns et les cheveux plus dorés qu'à l'ordinaire, porte une robe de velours bleu à crevés et se détourne d'un air enjoué vers le spectateur ; mais, tandis que son visage exprime un bonheur tranquille, Rembrandt rit franchement, et, levant un grand verre rempli d'un vin doré, paraît entonner une chanson pour célébrer la joie de vivre.

L'œuvre est de haute valeur non moins que d'aspect somptueux, peinte avec une tendresse particulière et une attention dont témoigneraient au besoin certains repentirs peu habituels chez un exécutant parvenu à la maîtrise et toujours pressé de produire ; cependant, avouons-le, l'exubérance de la gaîté ne convient guère à Rembrandt, et il y a dans son rire je ne sais quoi de factice et de contraint. S'il subit ici de façon indéniable l'influence de Franz Hals, il n'atteint pas à la virtuosité du grand artiste de Haarlem, et lui, si habile à exprimer sur une physionomie le reflet d'un sentiment ou l'éclosion d'une pensée, reste inférieur à son rival en tant que peintre de la joie.

On retrouve encore Saskia dans plusieurs œuvres datées des années qui sui-

virent son mariage, soit qu'elle soit représentée à sa toilette, en compagnie de Rembrandt, qui lui tend un collier comme dans le double portrait de Buckingham Palace; soit que, couronnée et parée de fleurs, elle apparaisse comme la personnification de *Flore*; soit que, la coupe en main, elle pose pour la *Sophonisbe* du Musée de Madrid, faussement appelée la *Reine Arthémise*. Pour la dernière fois, nous la retrouverons tenant un œillet rouge dans une peinture de 1641, et nul ne se douterait que cette jeune femme de vingt-huit ans, qui apparaît dans l'épanouissement de sa beauté, n'a plus que quelques mois à vivre.







LA RONDE DE NUIT

Musée royal d'Amsterdam (1642)

C'est surtout au Musée de Haarlem que l'on peut contempler ces grands portraits corporatifs dans lesquels s'affirment, avec tant d'éclat, les mérites essentiels des peintres hollandais ; mais aucune de ces toiles ne l'emporte, en célébrité, sur la *Ronde de Nuit* du Musée d'Amsterdam.

Peu d'œuvres, à vrai dire, ont été l'objet d'aussi maladroites admirations, et il n'est point jusqu'au titre, sous lequel elle est désignée dans le monde entier et que nous lui conservons ici, qui ne soit de tous points inexact. Cette ronde de nuit est en réalité la sortie de la compagnie du capitaine Banning Cock. Toutefois, pour se passer en plein jour, à la porte du Doelen des arquebusiers et pour être éclairée, non point par la lumière artificielle de flambeaux, mais par un vif rayon de soleil, la scène n'en devient ni plus précise, ni plus facile à décrire.

Dans des cas analogues, la difficulté consistait précisément à concilier, avec les exigences de nombreux modèles, l'harmonie des lignes et de l'effet. Franz Hals a généralement atteint ce double but en groupant ses archers autour d'une table de banquet; quant à Rembrandt, malgré les exemples de ses prédécesseurs, il va régler l'ordonnance de sa composition sans tenir compte d'aucun avis et sans se conformer davantage à la tradition. C'est ainsi que nous l'allons voir, beaucoup moins préoccupé de la ressemblance des intéressés que du côté pittoresque de l'ensemble, outrer ses oppositions d'ombre et de clarté, produire une œuvre d'exécution inégale et d'aspect fantastique et transformer cette sortie de miliciens disciplinés en une scène confuse et mouvementée jusqu'au désordre. De plus, parmi ces vingt-neuf personnages dont dix-sept sont des arquebusiers du second district d'Amsterdam, beaucoup se distinguent à peine, tandis que d'autres, fort en vue, semblent n'avoir avec l'action principale qu'un rapport fort indirect, telle cette étrange petite fille vêtue de blanc qui porte un coq suspendu à sa ceinture et dont l'on n'a encore pu expliquer la présence un peu en arrière du capitaine.

Du reste, l'œuvre est mutilée, et nous ne la connaissons dans son intégrité que par une ancienne copie et divers dessins qu'il est fort intéressant de comparer à son état actuel. Certainement mieux en toile dans le principe, elle contenait à gauche deux personnages et, à droite, le tambour dont l'on n'aperçoit plus que la tête. Ces trois figures ont été barbarement rognées pour qu'il devînt possible de placer la *Ronde de Nuit* dans la salle trop exiguë où elle fut exposée au XVIII[e] siècle.

Ces tableaux corporatifs, destinés à décorer les lieux de réunion des différentes gildes, étaient habituellement payés sur un fond commun, chacun des modèles acquittant une quote-part pour avoir son portrait. L'on sait que Joris Van Schooten toucha à Leyde, en 1626, douze florins par tête, en tout, quatre cent vingt florins pour trente-cinq portraits. De même une déclaration de deux des personnages figurant dans l'œuvre de Rembrandt nous apprend qu'elle valut à son auteur la somme considérable de seize cents florins, ce qui eût porté à près de cent florins la cotisation de chacun.

Aussi, plus le sacrifice consenti avait été généreux, plus la déception fut grande lorsque le travail fut exposé. Il provoqua chez la plupart des intéressés des mécontentements assez explicables, mécontentements que les adversaires du peintre ne manquèrent pas d'exploiter pour lui ravir, dans la suite, les commandes fructueuses. D'autre part, ses partisans demeurèrent déconcertés, et Banning Cock lui-même, quelques années plus tard, recourait au consciencieux Van der Helst pour obtenir, cette fois, une image moins fantaisiste.

Aujourd'hui la *Ronde de Nuit* est exposée dans un cadre digne d'elle, au Musée Royal d'Amsterdam. C'est là que des pèlerins de l'art, venus de tous les coins du monde, subissent la fascination de cette œuvre extraordinaire, quitte à discerner dans un recueillement propice et un examen plus approfondi ses beautés de premier ordre et ses incorrections non moins apparentes. Les unes et les autres se trouvent d'ailleurs longuement analysées dans la magistrale étude que Fromentin leur a consacrée ; aussi ne saurions-nous mieux faire que de renvoyer le lecteur à ces pages de critique si pénétrante, encore qu'un peu sévère. Tout au moins ces inégalités ne sont-elles pas un aveu d'impuissance, mais plutôt les impatiences d'un peintre de génie qui ne sait pas encore se contenir et qui, parvenu à sa maturité, donnera sa véritable mesure dans cet autre portrait corporatif des syndics de la Halle aux draps.







RÉCONCILIATION DE DAVID ET D'ABSALON

Galerie impériale de l'Ermitage (1642)

Rembrandt n'était pas homme à se laisser absorber par un travail unique, et, l'année même où il signait cette toile colossale de la *Ronde de nuit*, il peignait aussi maints portraits ou imaginait des compositions bibliques, telles que le *Sacrifice de Manué* et la *Réconciliation de David et d'Absalon.*

La Bible, Rembrandt en avait appris l'amour sur les genoux de sa mère; c'est le premier livre qu'il entend commenter, quelques années plus tard, chez le vieux magister dont il suit les leçons; c'est encore pour ses deux professeurs Swanenburch et Lastmann la meilleure source d'inspiration ; lorsque, maître de son talent et libre de choisir ses relations, il s'est fixé à Amsterdam au milieu des Juifs, c'est toujours le texte sacré dont il se fait expliquer le sens et les beautés par les savants rabbins ; enfin c'est le premier volume mentionné, au jour de sa ruine, dans l'inventaire de sa bibliothèque, du reste fort peu importante.

Toutefois, dans ce livre où tous les genres sont confondus, dans lequel l'idylle se trouve si proche du drame ou de l'épopée, l'artiste, suivant en cela les affinités de sa propre nature, choisit de préférence les sujets touchants et humains. C'est ainsi que, dans un paysage au fond duquel on aperçoit les grandioses monuments de Jérusalem, il se plaît à nous montrer le roi David accueillant le fils rebelle auquel il vient de pardonner. Tous deux sont debout, et le jeune prince aux longs cheveux d'un blond pâle, portant, comme un élégant cavalier, des bottes à éperons, un cimeterre suspendu à un riche baudrier et une tunique de soie rose, sanglote éperdument sur la poitrine de son père. Sur le sol, on aperçoit un manteau brun et un carquois que, dans sa précipitation, il vient de laisser glisser. Quant à David, coiffé d'un turban blanc à aigrette et vêtu d'un manteau également blanc par-dessus une robe bleu clair à broderies et à franges d'or, il abaisse sur l'enfant prodigue ses regards miséricordieux et le soutient tendrement entre ses bras.

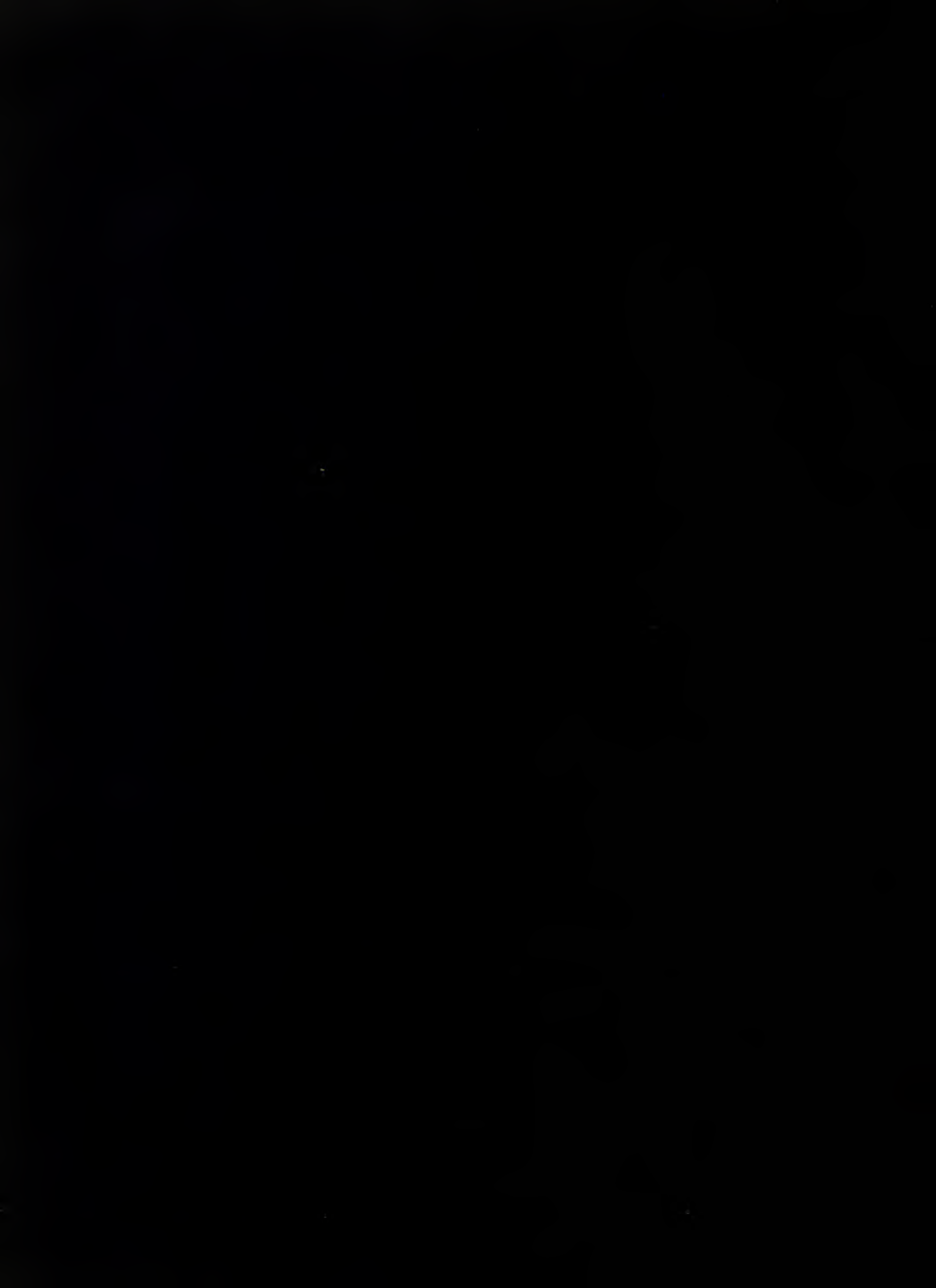
Comme on le voit, Rembrandt affuble ses personnages avec des hardes moitié judaïques et moitié fantaisistes. Ainsi que nous l'avons remarqué par ailleurs, il croit avoir découvert le véritable Orient en étudiant soit les Levantins que leurs affaires amenaient en Hollande, soit les descendants de peuples orientaux, tels que les Juifs d'Amsterdam, parmi lesquels il vivait. Il possédait aussi chez lui un certain assortiment d'armes asiatiques, mais avec quel sens du pittoresque il saura toujours disposer d'éléments aussi insuffisants !

Dans l'ensemble si sombre de son œuvre, aucun autre tableau n'est aussi clair ni aussi lumineux que cette *Réconciliation de David et d'Absalon.* Le ton local y est plus franc qu'à l'ordinaire, et les gris argentés, les bleus tendres et les roses pâles s'y fondent en une gamme blonde de la plus délicate harmonie.

Longtemps conservée au pavillon de Montplaisir, cette petite toile vraiment exquise à regarder est devenue depuis 1882 l'un des joyaux de la galerie de l'Ermitage.







PORTRAIT DE REMBRANDT AVEC UN BÉRET ET DES PENDANTS D'OREILLES

Musée Grand-Ducal de Carlsruhe

(1643-1645)

Dix ans ont passé, et Rembrandt n'est plus le brillant cavalier que nous montrent les portraits peints vers 1634.

A vrai dire, si les deuils domestiques n'ont été pour l'artiste qu'un stimulant, si son âme, au contact de la douleur, a vibré plus profondément encore, et si nulle hésitation ne témoigne dans ses œuvres de ses chagrins intimes, l'homme du moins s'en est ressenti de façon cruelle.

Sa maison, que n'anime plus la présence d'une compagne aimable et bien née, n'est fréquentée, depuis son veuvage, que par de rares amis; du reste, en se montrant infidèle à la mémoire de Saskia, n'a-t-il pas lui-même écarté de son foyer la société la plus respectable d'Amsterdam? Jaloux de son indépendance, il tient aussi peu de compte du goût public que de l'opinion; enfin il ne courtise point le succès et le laisse aller vers des rivaux qui, sans avoir sa valeur, en prendront moins à leur aise avec leurs contemporains.

Regardons-le plutôt dans ce portrait du Musée de Carlsruhe. Par suite de je ne sais quel caprice, il s'est encore affublé d'une petite toque brune à chaîne d'or; il porte une chemisette à petits plis, un manteau rouge et des pendants d'oreilles; mais, à l'avenir, nous le verrons dépouiller toute coquetterie, et le jour viendra où un simple mouchoir noué autour de la tête remplacera les chapeaux à plume et les coiffures pittoresques qu'il se plaisait à varier.

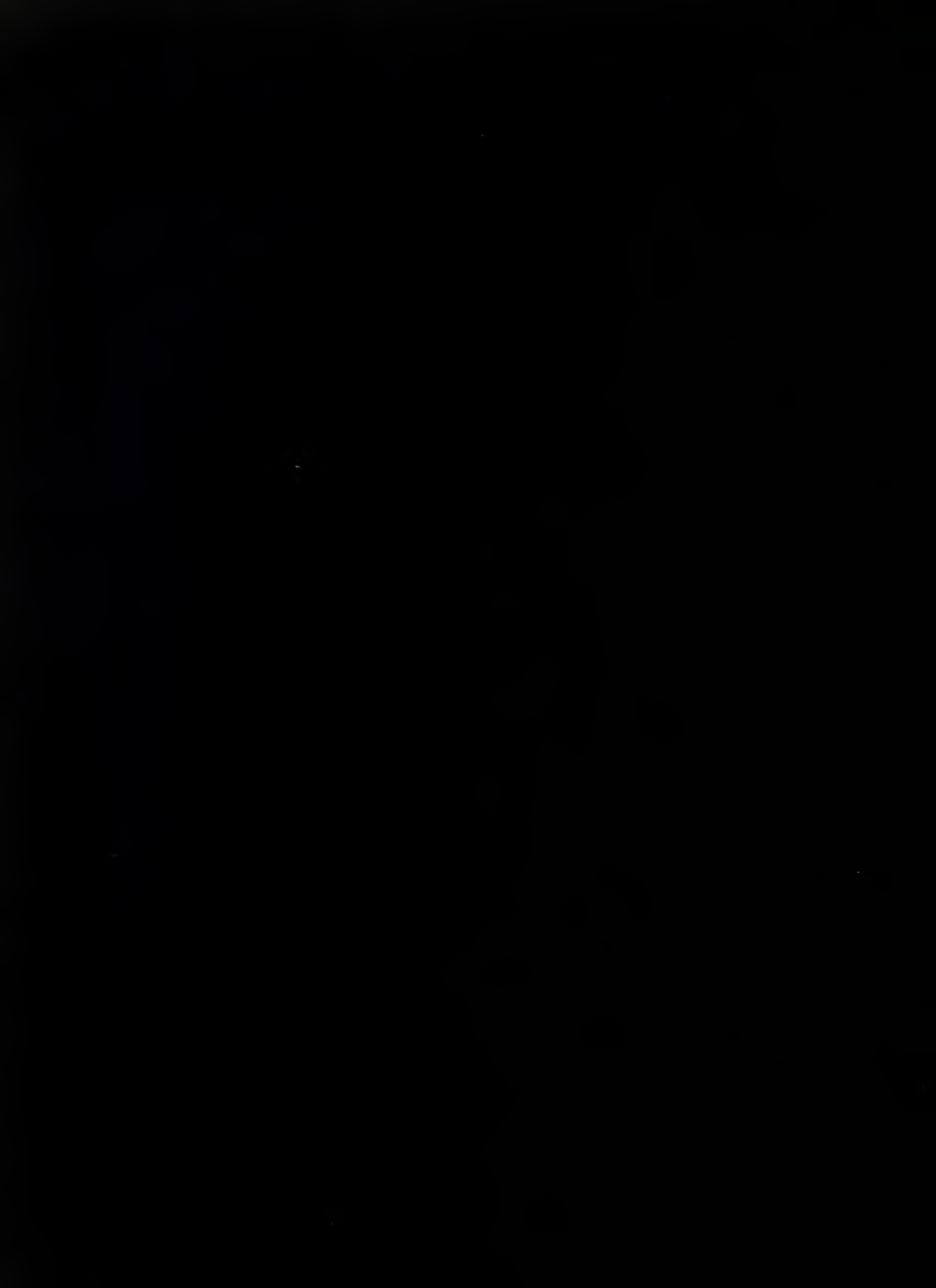
Quant aux traits, nous les trouvons accentués par le travail et le malheur. Rembrandt semble avoir dépassé la quarantaine, qu'il n'a cependant point atteinte; l'œil n'a rien perdu de sa vivacité, mais le regard s'est durci, tandis

qu'un pli profond se creuse entre les deux sourcils froncés; la bouche, hermétiquement close, garde une certaine expression d'amertume; enfin les cheveux s'éclaircissent et découvrent chaque jour davantage ce front d'un dessin puissant, où nous cherchons à percevoir le rayonnement du génie.

Ainsi ce masque léonin ira toujours en s'assombrissant, tandis que, fidèle à sa sincérité d'antan, le maître notera sans pitié sur sa propre personne les ravages du temps et l'usure de la vie; mais, vieillard édenté aux traits sillonnés par d'innombrables rides, il ne cessera d'en imposer encore dans sa décrépitude par le feu du regard, et jusqu'au dernier jour il gardera sa palette, la consolation suprême et la fidèle amie durant les diverses épreuves dont la mort seule l'affranchira.







CANAL AVEC DES PATINEURS

Galerie de Cassel (1646)

L'on ne saurait revendiquer pour Rembrandt le mérite d'avoir fondé l'école des paysagistes hollandais. En remontant aux origines, l'on constate que les primitifs des Pays-Bas étudiaient déjà avec un soin particulier leurs fonds de tableaux ; Lucas de Leyde, ce rival souvent heureux de Durer, appliqua d'instinct les lois de la perspective aérienne ; enfin Pierre Breughel, Paul Bril, Van de Velde, Van Goyen, Wynants et Ruysdael, tous les aînés de Rembrandt, l'avaient devancé dans un genre qu'il s'en vint à traiter accessoirement, mais dans lequel il affirma du premier coup sa maîtrise.

C'est surtout après 1640 que Rembrandt s'adonne au paysage, égalant bientôt tous ceux qui s'y étaient exclusivement consacrés. C'est alors que, discrédité comme artiste après l'insuccès de la *Ronde de Nuit*, frappé dans ses affections par la perte de Saskia, il semble avoir cherché dans la mélancolie et la solitude de la campagne comme un écho de ses propres pensées. De plus ses relations avec divers amis demeurés fidèles dans la mauvaise fortune le faisaient souvent sortir d'Amsterdam. C'est ainsi qu'il séjournait à Elsbroek chez Jan Six, le futur bourgmestre dont il a laissé de si beaux portraits, et qu'il acceptait l'hospitalité du receveur Uytenbogaert, dans une maison de campagne bâtie au bord du Zuyderzée. Le voici donc étudiant cette nature dont l'aspect mélancolique correspond à ses dispositions morales, suivant passionnément le drame changeant des nuages au-dessus de la vaste plaine, où le moindre buisson forme une saillie et reproduisant des bouquets d'arbres ou des chaumières soit dans ses dessins de si libre allure, soit dans ses eaux-fortes qui témoignent d'une exquise délicatesse de la vision et de l'outil. En revanche, l'on connaît fort peu d'études peintes d'après nature, et, à ce point de vue, le paysage du Musée de Cassel offre l'intérêt spécial d'une interprétation directe à la fois très franche et très fidèle. Ce n'est,

à vrai dire, qu'une simple pochade de petites dimensions rapidement enlevée avec un incomparable brio et donnant la plus juste impression d'un jour d'hiver clair et glacial.

Le motif est d'une extrême simplicité : quelques constructions délabrées construites au bord de l'eau gelée, une meule de foin, des saules dépouillés, un peu plus loin, sur la gauche, un pont de bois; pour animer la scène, quelques paysans vêtus de brun et de rouge, une femme marchant sur la glace et un traîneau attelé d'un cheval blanc. L'ensemble se détache en vigueur sur un ciel limpide et vibrant, tandis qu'un vif rayon de lumière fait miroiter la glace. Tout cela est peint en pleine pâte, d'une brosse hâtive et nerveuse; mais, pour un peintre tel que Rembrandt, c'en est assez de cette opposition entre les bleus froids de l'atmosphère et les colorations chaudes des masures pour composer un tableau d'une harmonie et d'une richesse de tons incomparables.







LA SAINTE FAMILLE ø

Galerie de l'Ermitage à Saint-Péters-bourg (1645)

Mieux encore que dans les livres bibliques, les premiers chapitres du Nouveau Testament pouvaient fournir de merveilleux thèmes aux méditations de Rembrandt. Aussi se plut-il de bonne heure à traiter comme graveur ou comme peintre des *Nativités*, des *Adorations des Bergers*, des *Fuites en Égypte*, toutes scènes de l'enfance du Christ lui offrant un double intérêt sous le rapport de l'expression morale et de l'arrangement pittoresque.

Son plus ancien tableau de la Sainte Famille remonte à 1631. C'est une œuvre empreinte de tendresse humaine et nullement dénuée de mérite, mais que surpasse de beaucoup, pour son incomparable maîtrise d'exécution, ce *Ménage du Menuisier*, peinture admirable dans ses dimensions restreintes et l'une des perles de notre Louvre. Cependant c'est surtout après la mort de Saskia, en regardant dormir son enfant orphelin, que la pensée de Rembrandt se reporte naturellement du berceau de Titus vers le berceau de l'Enfant Dieu, et, trois années de suite, de 1644 à 1646, il nous donnera du même sujet trois interprétations d'un égal intérêt dans leur diversité, c'est-à-dire le *Berceau* de Downton Castle, la *Sainte Famille* de la galerie de l'Ermitage et cette autre *Sainte Famille au chat* du Musée de Cassel. Toutes trois ont l'allure familière et le charme pénétrant des Noëls populaires ; mais, si l'on a pu contester à certaine d'entre elles le caractère sacré, tant le sentiment d'ailleurs profond qui s'en dégage demeure humain, le doute n'est plus possible à propos du tableau de Saint-Pétersbourg, et c'est bien vers le berceau du Rédempteur que descend dans un vif rayon de lumière un vol d'angelots aux ailes éployées. Tout à côté, simplement vêtue comme une femme du peuple et assise au coin de l'âtre, la Sainte Vierge interrompt sa lecture afin de contempler Jésus endormi, tandis que Saint Joseph, le bon charpentier armé d'une hache, s'occupe dans la pénombre à façonner un joug.

Quant à l'habitation, c'est l'un de ces réduits dont Rembrandt aimait le délabrement, l'un de ces intérieurs de pauvres gens qu'il savait transfigurer par la seule magie de son clair-obscur imprégnant les êtres et les choses de poésie et de mystère.

Notons en terminant que cette peinture, avant de passer en Russie, avait fait partie, au XVIII[e] siècle, de la collection du financier Crozat, qu'elle est exécutée d'une touche absolument magistrale et qu'elle s'harmonise dans une gamme dorée, dont une note d'un rouge éclatant forme la dominante.







PORTRAIT DE VIEILLARD

Galerie royale de Dresde (1654)

Si de nombreux artistes sont devenus célèbres comme peintres de la femme et de l'enfant, Rembrandt n'a jamais été rebuté par les rides et s'est, au contraire, attaché à représenter la vieillesse.

Dès le début de sa carrière, nous le voyons rechercher curieusement les modèles à barbe blanche, en faire des études plus ou moins poussées, qui lui servent parfois dans des sujets bibliques, et les baptiser, suivant sa fantaisie du moment, du titre d'apôtre, de philosophe ou de rabbin. Les tableaux de cette sorte sont encore fort nombreux après 1650; plusieurs sont même de superbes peintures, mais aucun ne l'emporte sur le magnifique portrait du Musée de Dresde.

Ce portrait représente un vieillard assis de face et vu à mi-corps, dont la main peu distincte tient un petit livre. Le personnage a vraiment grande allure ; les traits encadrés d'une barbe de neige sont parfaitement nobles, et telle est l'expression de majesté de cet inconnu que, volontiers, on le prendrait pour quelque roi de légende. Le front est ombragé par une large toque de velours noir au-devant de laquelle un joyau luit d'un éclat discret ; de même, l'or apparaît sur le pourpoint et les manches que laisse apercevoir une ample simarre de velours noir bordée de fourrures. L'harmonie générale, quoique très sombre, est d'une extrême richesse ; mais ce qu'il convient d'admirer dans cette œuvre de choix, en même temps que la somptuosité du coloris, c'est aussi la hardiesse de l'exécution. C'est cependant une toile très travaillée ; cette brosse qui semble emportée par sa fougue demeure absolument maîtresse d'elle-même, et Rembrandt, alors même qu'il se permet toutes les hardiesses, calcule ses effets, sait parfaitement ce qu'il veut et où il va.

L'on conçoit néanmoins qu'une telle liberté de procédés, qui s'accentuera encore dans les dernières années de l'artiste, ait parfois déconcerté des visiteurs

timides. De même l'on s'explique les réparties dédaigneuses du grand virtuose: « Un tableau n'est pas fait pour être flairé, l'odeur de la couleur est malsaine », disait-il à quelque philistin en train de regarder une toile de trop près. Et, une autre fois, il répondait à une observation maladroite qu'il était peintre et non teinturier.







PAYSAGE AVEC DES RUINES ø ø ø ø ø ø ø ø ø

ø ø **Musée de Cassel (1656)** ø ø

FANTAISIE et réalité, ce sont là les deux mots qui, en résumant toute l'œuvre de Rembrandt, s'appliquent également à ses paysages.

En effet, les impressions de nature qu'il a ressenties se transforment et se magnifient en passant par sa pensée. C'est ainsi qu'il nous transporte dans des régions qu'il est impossible de déterminer. C'est ainsi qu'il aime à peindre des ciels balayés d'orage et des terrains accidentés, qu'il éclaire d'un dernier rayon de jour quelques arbres échevelés se ployant sous l'effort du vent et se plaît à évoquer dans le mystère des crépuscules quelques voyageurs attardés qui s'enfuient devant la tempête.

Le paysage avec des ruines du Musée de Cassel peut être considéré comme un spécimen très caractéristique de ces compositions conventionnelles si différentes cependant, pour la puissance de l'effet et la profondeur du sentiment, des banales redites mises à la mode par les Flamands italianisants. Peu importe que Rembrandt ait fait serpenter au milieu de collines italiennes ce fleuve au bord duquel s'élèvent des moulins hollandais ; peu importe que la ruine à laquelle ce tableau doit son appellation offre une indéniable analogie avec le temple de Tivoli ; peu importe qu'il se soit amusé à certains détails tels que ces deux cygnes et ces barques qui voguent sur le canal, ce pêcheur à la ligne ou ce cavalier couvert d'un manteau rouge, du moment que tous ces détails concourent à l'unité de l'ensemble. Cette unité, ne l'a-t-il point obtenue grâce à la parfaite subordination des valeurs à l'effet général, grâce à l'opposition profonde entre les ombres et les lumières et au contraste entre ce ciel où le soleil se couche et ces terrains que l'obscurité gagne ?

L'on retrouve ces mêmes qualités de puissante synthèse et ces mêmes caractères d'une nature moins uniformément mélancolique, mais plus tourmentée

et plus grandiose peut-être que celle de Ruysdael, soit dans l'*Orage* du Musée de Brunswick, soit dans le *Moulin à vent* de Lord Lansdowne.

L'inventaire de 1656 mentionne l'existence d'une dizaine de paysages dans l'atelier du peintre. La plupart ont disparu, et ceux qui sont parvenus jusqu'à nous ne peuvent que nous faire vivement déplorer la perte des autres. Tout au moins la suite des eaux-fortes subsiste-t-elle tout entière, de façon à établir à tout jamais la gloire de Rembrandt paysagiste.







JACOB BÉNISSANT LES ENFANTS DE JOSEPH

Galerie royale de Cassel (1656)

De toutes les œuvres que reproduit ce recueil, celle-ci est peut-être la plus accomplie.

Non seulement elle constitue, dans son parfait état de conservation, un excellent spécimen de la troisième manière de Rembrandt, mais elle témoigne, en même temps, de la puissante vitalité d'un tempérament que les pires épreuves ne réduiront pas à l'inaction. En 1656, le talent du peintre est parvenu à son apogée ; c'est alors que dans sa maturité féconde il achève entre autres toiles la *Leçon d'anatomie du docteur Deymann*, le *Reniement de Saint-Pierre*, de l'Ermitage et la *Bénédiction de Jacob*, du Musée de Cassel ; mais c'est également en 1656 que le malheureux artiste, traqué par ses créanciers, est, en fin de compte, déclaré en faillite, sans qu'au milieu des plus lancinants soucis le pinceau ne lui tombe des mains.

Que de fois, déjà, il avait évoqué les vieillards de l'*Ancien Testament ;* que de fois, lui dont l'âme était surtout accessible aux émotions tendres, il avait choisi Jacob et Tobie, et avec quel accent pénétrant il avait su redire leur touchante histoire ! Mais aucune de ses peintures bibliques ne l'emporte, pour la profondeur et la sincérité du sentiment, sur la composition qu'il emprunte à l'extrême vieillesse de Jacob. Sentant ses forces décliner, le patriarche a fait venir auprès de son lit les fils de Joseph pour leur donner une dernière bénédiction. Tête blonde et tête brune, Éphraïm et Manassé, de type très différent, l'un presque boudeur, l'autre docile et recueilli, s'inclinent devant l'aïeul, dont Joseph soutient la main défaillante. Debout, à droite, la mère des deux enfants assiste à la scène en témoin ému. Autour de tous ces personnages flotte cette atmosphère subtile et transparente qui fond les contours, idéalise les formes d'ordinaire assez peu choisies, et crée la véritable poésie de l'art de Rembrandt.

A vrai dire, si l'on compte dans son œuvre nombre de compositions plus mouvementées et plus dramatiques, celle-ci se distingue précisément par son admirable pondération et offre cette marque caractéristique des véritables chefs-d'œuvre, c'est-à-dire la simplicité. Rien de forcé dans l'attitude des personnages, rien de désordonné dans l'ampleur et l'aisance de l'exécution. Pas un accessoire superflu capable de distraire l'attention et d'affaiblir ainsi la force de l'expression morale dont Rembrandt s'est, avant tout, préoccupé. Pour rappeler le souvenir de l'Orient, il lui a suffi de coiffer le fils de Jacob d'un volumineux turban ; aucun détail de costume n'indique même chez la bru du patriarche qu'il s'agit d'une femme de la Bible.

Ainsi, le maître continue à témoigner d'un médiocre souci de la vérité locale, laissant à d'autres la prétention de reconstituer exactement le caractère des races et l'aspect du décor. Beaucoup de peintres modernes se sont attachés à ce soin de façon presque exclusive, parfois même aux dépens de l'émotion intime. Ainsi plus d'un a vérifié ce mot de Fromentin, l'artiste si sensible et l'écrivain si délicat dont il nous plaît d'invoquer ici l'autorité avec l'exemple de Rembrandt : « Costumer la Bible, c'est la détruire. »







PORTRAIT DE FAMILLE

Musée de Brunswick (1668)

La prétention parfois émise de reconnaître la famille de Rembrandt dans ce couple hollandais avec ses trois enfants ne peut supporter le moindre examen. En effet, si la femme rappelle, dans une certaine mesure, le type d'Hendrickie Stoffels, celle-ci était morte, depuis quatre ans déjà, en 1668; quant au mari, ses traits ne ressemblent en aucune façon à ceux de Rembrandt, bien autrement flétris par l'âge et ravagés par les rides. Enfin deux enfants, Titus et Cornélia, ont seuls animé le foyer de l'artiste et, à l'époque dont nous parlons, Titus, âgé de vingt-six ans, venait de se marier.

Quels que soient, d'ailleurs, ces personnages, qui ne seront sans doute jamais identifiés, la toile qui nous les montre est une magistrale peinture dans laquelle la simplicité des poses et l'expression paisible ou enjouée des personnages contrastent avec la fougue presque sauvage de l'exécution. La couleur est d'une extrême richesse ; seul, un virtuose de la palette pouvait composer une pareille symphonie en rouge et tirer un si harmonieux effet de ces tons redoutables. Aussi sied-il d'examiner avec quel art la gamme en est graduée, depuis l'étoffe pourpre dont la mère est habillée jusqu'à la robe rose que porte le dernier enfant ; ces notes éclatantes s'enlèvent sur la trame foncée d'un buisson très sombre et de l'habit noir bleu dont le père est vêtu ; enfin les couleurs complémentaires se trouvent habilement rappelées dans la corbeille de fleurs que l'une des petites filles tend à sa mère. La lumière, d'une extrême intensité, se concentre sur les visages qui émergent d'ombres profondes et prennent, sous cet éclairage un peu artificiel, une apparence de vie quasi-surnaturelle; en revanche, certaines parties du tableau sont si lestement traitées que certains ont considéré l'œuvre comme inachevée. Tel n'était point le jugement de l'auteur, puisqu'il a pris soin de la signer en vigoureux caractères. En réalité, ses procédés, dont l'audace va toujours en croissant, finissent par défier l'analyse; ici il couvre

à peine sa toile, là procède par larges empâtements ; tantôt, comme le dit un témoin oculaire à propos d'un disciple du maître, il n'hésite pas à triturer la matière avec le pouce ou les doigts ; tantôt il se sert du couteau à palette avec une souveraine dextérité et emploie, au besoin, le manche même de ses brosses.

Ces licences dangereuses pour un praticien moins consommé sont donc intentionnelles ; elles se retrouvent, du reste, comme des marques distinctives de la dernière manière, aussi bien dans l'*Enfant Prodigue* du Musée de l'Ermitage ou dans le tableau de la collection Van der Hoop, improprement désigné sous cette appellation de la *Fiancée Juive*, que dans le portrait de famille du Musée de Brunswick.

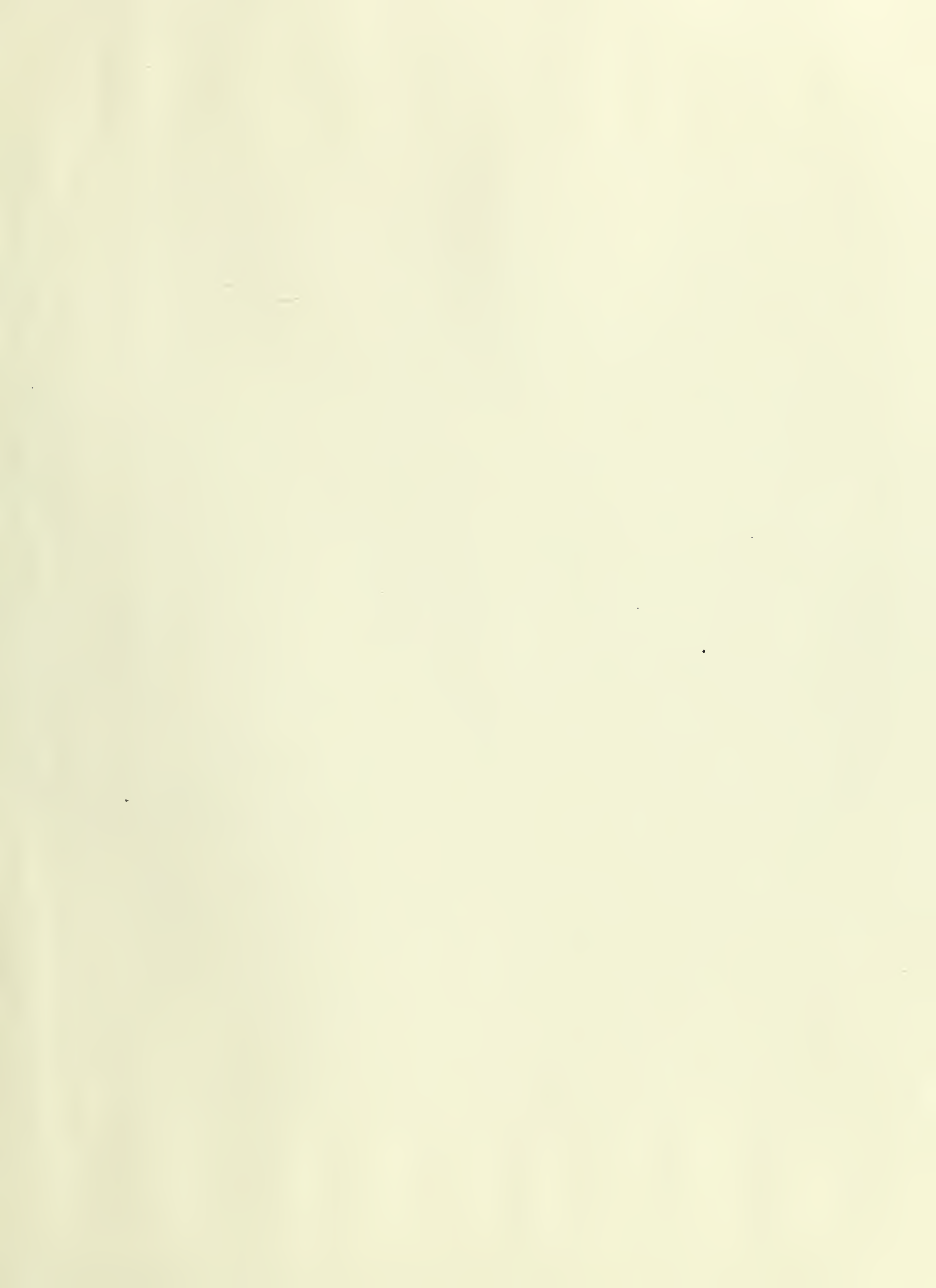
Pourtant qui donc oserait soutenir que de pareilles œuvres trahissent, chez leur auteur, quelque affaiblissement sénile de la pensée ou de la main ? Toutes, jusqu'à la dernière, demeurent au contraire dignes de son génie, et telle est encore leur vigueur qu'elles constituent pour les autres toiles, dans les salles des musées, le plus redoutable voisinage.

Le vieux lion, sans doute, est près de mourir et mesure moins son effort, mais jusqu'au dernier jour il affirmera sa puissance et laissera sur ce qu'il touche la forte empreinte de sa griffe.















MOUREAU REMBRANDT





